

REGARDS
SUR LA PEINTURE
21
BRUEGEL
EDITIONS FABBRI

REGARDS SUR LA PEINTURE

En vente un jeudi sur deux - N° 21

Edité par: Editions FABBRI, 11 boulevard Emile Augier - 75116 PARIS - Tél.: 45 20 26 78

Directeur
Gaspare De Fiore

Textes
Giovanna Bergamaschi
Luisa Cogorno
Gaspare De Fiore
Gianni Robba

Traduction et Table chronologique
Sabine Valici

Directeur Editorial
Giuliana Zuccoli Bellantoni

Rédaction
Isabella Ascoli
Marisa Bussolino
Renata Cogno
Lodovica Magistrali

Maquette
Cesare Baroni (Direction artistique)
Paolo Cajelli

Secrétaire de rédaction
Cesarina Caramel

PROCHAIN NUMERO:

FRA ANGELICO

NUMEROS DEJA PARUS:

1. VAN GOGH
2. PICASSO
3. GAUGUIN
4. MONET
5. LEONARD DE VINCI
6. RENOIR
7. GOYA
8. MICHEL-ANGE
9. MANET
10. REMBRANDT
11. CEZANNE
12. DALI
13. LE CARAVAGE
14. SEURAT
15. RAPHAËL
16. TOULOUSE-LAUTREC
17. LE DOUANIER ROUSSEAU
18. DEGAS
19. VELASQUEZ
20. CANALETTO

Abonnez-vous à REGARDS SUR LA PEINTURE
Recevez directement chez vous REGARDS SUR LA PEINTURE au prix bloqué de 25 francs le numéro pour l'ensemble de la collection.

Offre spéciale: vous recevrez en cadeau - au même moment de leur parution chez les marchands de journaux - les élégants coffrets de REGARDS SUR LA PEINTURE.

- 12 numéros = 300 francs
- 24 numéros = 600 francs
- 48 numéros = 1200 francs

Veuillez indiquer clairement le numéro à partir duquel vous souhaitez recevoir votre abonnement.

Ecrivez à OGP-REGARDS SUR LA PEINTURE, 175/179 avenue Jean Jaurès - 75019 PARIS, en joignant votre règlement, sans oublier votre nom, adresse et code postal.

Pour compléter votre collection
Les numéros parus peuvent être obtenus chez tous les marchands de journaux ou, à défaut, chez l'éditeur, au prix en vigueur au moment de la commande. Ils resteront disponibles pendant six mois après la parution du dernier fascicule de la série.
Ecrivez à OGP, 175-179 avenue Jean Jaurès - 75019 PARIS, en joignant à votre courrier 6 francs par numéro de participation aux frais d'envoi (Belgique: 45 FB par numéro; Suisse: 1,80 FS par numéro).
Les délais de livraison à prévoir sont d'environ trois semaines.
Pour toute réclamation concernant les abonnements et les anciens numéros, appeler le (1) 42.41.30.10.

Pour classer vos fascicules
7 coffrets spéciaux seront disponibles chez votre marchand de journaux.

Editions Fabbri SARL. Siège social:
11 bld Emile Augier - 75116 PARIS
Associé unique: Gruppo Editoriale Fabbri, Bompiani, Sonzogno, Etas S.p.A. 91, via Mecenate - 20138 Milan
Gérants: R. Valagussa et L. Bosio
Directeur de la publication: Luciano Bosio
Imprimé en Italie par Stabilimento Grafico Gruppo Editoriale Fabbri S.p.A. - Milan
Distribution en France: NMPP
Service aux dépositaires et aux diffuseurs: RESO. - N° vert: 05.08.57.95.
Dépôt légal: 4ème trimestre 1988. N° ISBN 2-907745-29-8

Pour être mieux servis
En achetant chaque fascicule de *Regards sur la peinture* chez le même marchand de journaux et en y réservant à l'avance le numéro suivant, vous nous faciliterez la précision de la distribution et serez sûrs d'être immédiatement servis.

Photos
Archives du Gruppo Editoriale Fabbri, Milan.



Autoportrait *(ou Le peintre et le connaisseur, détail)*, 1565 env. - Dessin à la plume - Vienne, Académie Albertine.

BRUEGEL

"C'était une de ces époques où la raison humaine se trouve prise dans un cercle de flammes..."

Marguerite Yourcenar

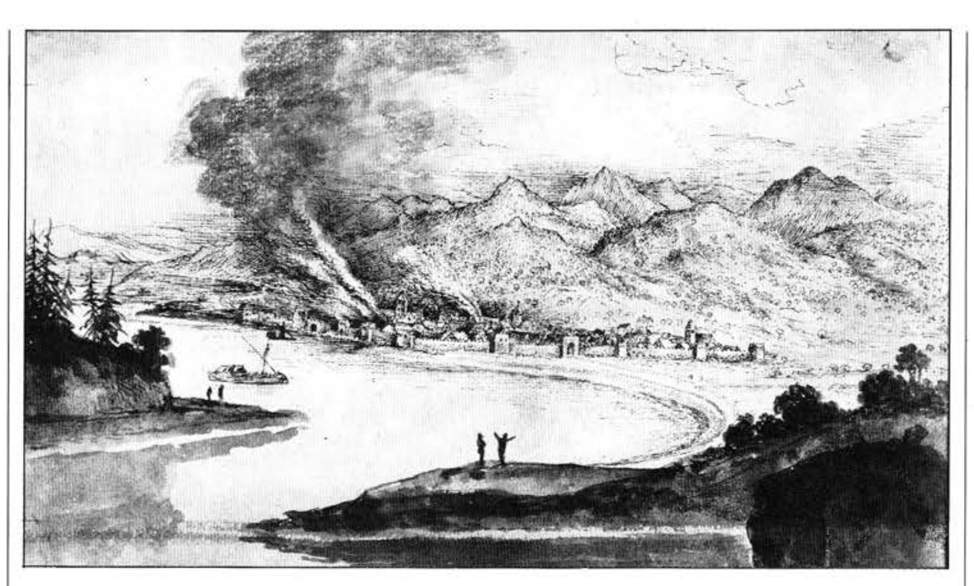
"La Nature sut découvrir de façon merveilleuse celui qui devait si magnifiquement le lui rendre, lorsque dans un village inconnu du Brabant elle choisit parmi les paysans l'intelligent et spirituel Pieter Bruegel pour en faire le peintre des paysans, pour la plus grande gloire des Pays-Bas..." C'est ainsi que commence le *Schilderbœk* de Karel van Mander datant de 1604, la seule source biographique sur l'artiste flamand que l'on connaisse à ce jour. Une source malheureusement imprécise et trop anecdotique sur un peintre ayant vécu pendant l'une des périodes les plus agitées de l'histoire des Flandres.

Bruegel ne naît pas dans un village, contrairement à ce que dit Mander, mais probablement à Breda ou dans ses environs, entre 1525 et 1530, si l'on se base sur la date d'inscription à la guilde de Saint-Luc (1551), la corporation des artistes d'Anvers.

On présume qu'entre 1540 et 1550, Bruegel travailla dans l'atelier d'un peintre fameux, Pieter Coecke van Aalst (1502-1550), qui avait voyagé en Turquie et en Italie, étudié et prati-

qué l'architecture et succédé à Bernard van Orley comme peintre de la cour à Bruxelles. La maison de Van Aalst à Anvers était un centre culturel important. Le jeune apprenti subit aussi probablement l'influence de l'épouse de son maître, Mayken Verhulst Bessemers, originaire de Malines, peintre et miniaturiste. Un document (publié en 1964) atteste en effet la collaboration de Bruegel à la réalisation d'un autel offert par la corporation des gantiers à l'église de Saint-Rombaut à Malines.

Bruegel se forme donc à Anvers qui était à l'époque la ville la plus riche et la plus cosmopolite des Pays-Bas, un grand centre commercial, culturel et financier, avec un port qui assurait une grande partie du trafic européen et transocéanique. En 1560, la ville comptait 150 000 habitants, 169 boulangers, 78 bouchers et 360 artistes. Elle était célèbre pour ses imprimeries florissantes qui travaillaient pour des artistes de toute l'Europe. Il est donc assez logique qu'après la mort de Van Aalst, Bruegel entre au service d'un éditeur d'estampes, Hieronymus Cock (1510?-1570), qui reçoit d'ailleurs Giorgio Ghisi (1502-1582) venu préparer des plaques de gravures d'après des dessins de Raphaël et Michel-Ange. Ces fréquentations, qui prouvent un contact avec la culture humaniste et italianisante de l'époque, suffiraient à démentir la nature "rustique" de l'art de Bruegel. Qui plus est, le voilà en route en 1552 pour le traditionnel voyage en Italie. Van Mander nous apprend qu'il se rendit en France, à Rome, en Calabre et peut-être même en Sicile. Il reste un dessin de ce voyage, une *Vue de Reggio de Calabre* qui fut certainement faite d'après nature. Les paysages alpins que l'on voit dans ses tableaux furent réalisés de mémoire, s'il est vrai, comme dit son biographe, que "pendant ses voyages il dessina tellement de paysages qu'on pouvait dire qu'il avait avalé toutes les montagnes et tous les rochers pour les recracher, une fois retourné chez lui, sur les toiles et les panneaux..."



Vue de Reggio de Calabre, 1553 env. - *Dessin à la plume, 15,5 x 24,1 cm - Rotterdam, Boymans Museum.*



Vaisseau naviguant vers un port, 1561/62 - Gravure au burin de Frans Huys d'après un dessin de Bruegel, 29,9 x 21,7 cm.

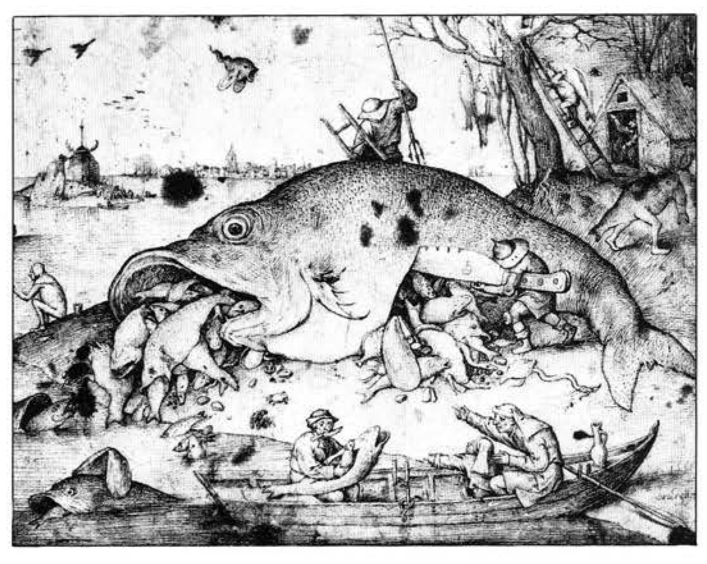
Ce voyage ne laissera pourtant pas de traces dans sa peinture où l'on ne trouve aucune référence à Raphaël ou Michel-Ange, aucune citation de monuments antiques sauf, peut-être, du Colisée transfiguré dans sa *Tour de Babel* (1563). Par contre, il est très frappé par la mer, les bateaux et les ports que nous retrouvons dans de nombreux tableaux comme le *Paysage avec navires et cité en flammes*, *Paysage avec le Christ apparaissant aux apôtres*, *Paysage fluvial avec la parabole du semeur*, réalisés entre 1553 et 1557, et surtout dans la *Chute d'Icare*, datant probablement de 1555, où le véritable protagoniste est un bateau aux voiles déployées. De retour à Anvers, il travaille essentiellement avec Cock pour qui il fait des dessins destinés à la gravure, influencés par J. Bosch, dont le succès est immédiat. Bosch inspire aussi les premiers tableaux datés qu'on lui connaisse: les *Proverbes Flamands* (1559) illustrant 120 proverbes avec des créatures bizarres peuplant des scènes grotesques et comiques, le *Combat de Carnaval et Carême* (1559) et *Les jeux des enfants* (1560) représentant 84 jeux qui sont une "allégorie de l'agitation absurde et vaine des hommes" (Roberto Salvini). C'est Bosch encore et toujours que l'on retrouve derrière les trois grands panneaux apocaliptyques du *Triomphe de la Mort* (1562-63), de la *Chute des anges rebelles* (1562-63) et de la *Dulle Griet* (Margot la folle, 1562-63). Des œuvres dans lesquelles apparaissent "tous les sérails de Bosch ... mais avec une richesse chromatique merveilleuse ... et une luxure sadique digne de ce peintre amoureux de la vie" (Pietro Bianconi).

Et nous voici en 1563, date capitale dans la vie et l'art de Bruegel: il se marie, s'en va vivre à Bruxelles et change de sujets et de style de représentation en s'ouvrant à une vision plus paisible du monde et de la nature

et en révélant la racine humaniste et érudite de sa formation. Il épouse donc Mayken Coecke, la fille de son maître Van Aalst et se transfère à Bruxelles pour des raisons que nous ignorons encore aujourd'hui. Selon Van Mander, il s'agirait d'une affaire de femmes, mais la critique moderne pense plutôt que l'artiste a choisi de quitter Anvers pour une ville où il n'était connu de personne à cause du climat dangereux de persécutions politiques et religieuses qui s'était instauré en Flandres vers 1560. Les nombreux humanistes influencés par la pensée d'Erasme de Rotterdam étaient assimilés à des hérétiques, les bûchers de l'Inquisition envahissaient les places et les représailles espagnoles se déchaînaient contre les nobles rebelles et les paysans révoltés par la famine. Bruegel fréquentait probablement les cercles en odeur d'hérésie et de rébellion, ce qui expliquerait aussi les sujets campagnards qui commencent à apparaître dans ses tableaux et la manière compliquée et indirecte avec laquelle il traite les thèmes bibliques et évangéliques.

La période bruxelloise sera brève, mais extrêmement féconde: il suffit de penser qu'il réalise en un an seulement (1565) la série des *Mois*, considérée comme son chef-d'œuvre et dont il ne reste que cinq scènes représentant, pense-t-on, les mois de janvier (*Chasseurs dans la neige*), de février (*Journée sombre*), de juillet (*La fenaison*), d'août (*La moisson*) et d'octobre ou novembre (*La rentrée des troupeaux*).

De 1566 à 1568, Bruegel peint une série de scènes de la vie paysanne qui lui valent le surnom de "Bruegel des paysans", des images d'une vitalité extraordinaire et d'un réalisme féroce, toutes réalisées d'après nature puisqu'il "se rendait souvent chez les paysans, quand il y avait une fête ou une cérémonie nuptiale ... et là il s'amusait à les observer en train de manger, de boire, de danser, sauter, courtiser ou dans d'autres attitudes ridicules ..." (Van Mander). Mais ce que le biographe définit d' "attitudes ridicules" apparaît aujourd'hui comme une indomptable volonté de vivre face à la misère et à la marginalité forcée, et c'est probablement ainsi que Bruegel le voyait. L'attention qu'il porte aux paysans est à mettre en relation avec les événements tragiques qui secouaient les Flandres et l'Allemagne où régnaient la famine et la révolte.


Les gros poissons mangent les petits, *1556 - Dessin à la plume - Vienne, Académie Albertine.*

Les scènes bibliques de ces années sont elles aussi habitées de foules miséreuses comme pour signifier que Dieu et son histoire sont loin de celle des hommes. Les pauvres de Bruegel vivent donc dans un monde abandonné de Dieu, ils sont aveugles face à une existence qu'ils ne comprennent pas. Comme les protagonistes de son dernier chef-d'œuvre *La parabole des aveugles* (1568) où "... il réussit à représenter - dans sa désolation profonde - l'errance de l'homme, qui cherche à tâtons sa route pour tomber finalement et tragiquement dans sa cécité ..."(Andreas Grote).

Après six ans de mariage et la naissance de deux fils qui seront tous les deux peintres - Pieter le Jeune (1564) et Jan dit de Velours (1568) - Pieter Bruegel meurt en 1569 dans la ville où il s'est exilé.


L'Avarice, *1556 - Dessin à la plume, 22,8 x 29,7 cm - Londres, British Museum.*

LES JEUX DES ENFANTS

1560 - Huile sur panneau, 118 x 161 cm
Vienne, Kunsthistorisches Museum

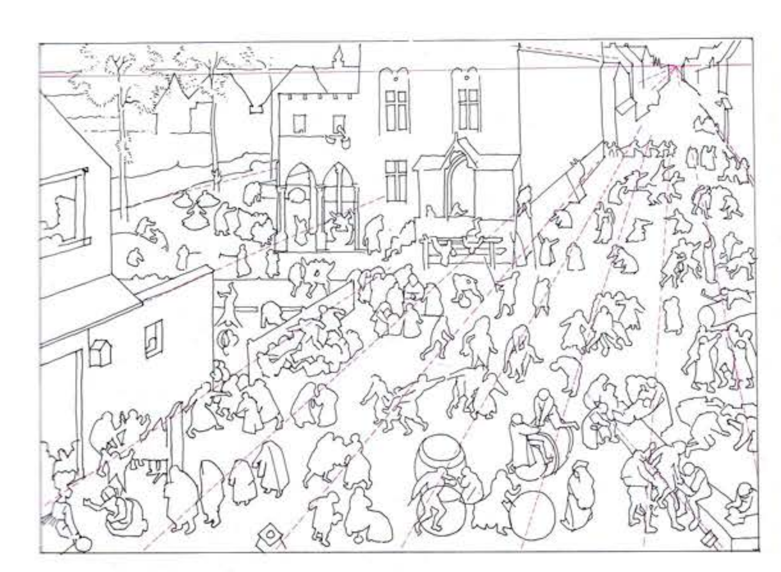
A première vue, la lecture des tableaux de Bruegel semble facile et limpide. Le peintre est un narrateur extraordinaire: ses tableaux-récits sont remplis de personnages et de détails décrivant les décors et les us et coutumes de l'époque. Mais, après une observation attentive, nous découvrons un artiste sensible et cultivé, à la recherche d'une vérité qui ne soit pas seulement formelle, regardant l'humanité qui l'entoure avec une pitié profonde et un pessimisme amer.
Nous retrouvons ici ces deux niveaux différents: le premier, le plus évident, immédiat et "populaire", nous montre les lieux, les personnes, les gestes et les traditions du monde paysan observé dans ses moindres détails, à la fois avec sympathie et ironie; le second cache entre les lignes un message moral ou allégorique à découvrir petit à petit.
Ce tableau est donc d'un côté une sorte d'"encyclopédie des jeux d'enfants flamands" (il y en a plus de quatre-vingts, d'autant plus faciles à identifier qu'ils sont encore pratiqués) et une représentation de petits villageois en train de s'amuser, et de l'autre une allégorie de l'enfance.
Peut-être était-ce le premier d'un cycle consacré aux âges de la vie ou bien d'une série de quatre *Divertissements* dont auraient fait partie le *Combat de Carnaval et Carême* et deux autres peintures que l'on ne connaît qu'à travers les gravures, les *Patineurs* et la *Kermesse d'Hoboken*.
Au-delà de ces hypothèses et d'autres encore plus subtiles qui croient voir dans le tableau des allusions au monde du péché ou à celui de l'alchimie, on a la sensation évidente d'assister à un spectacle extrêmement mélancolique, voire angoissant, malgré le thème.
Et, s'il est vrai que cette peinture faisait partie d'un cycle destiné à illustrer les âges de la vie, il faut penser que l'enfance n'était pas considérée comme une période sereine par l'auteur, qui en mesurait toute la fugacité dans ces enfants en train de jouer, certes, mais comme s'ils étaient prisonniers de leur monde clos où tout sourire est absent.







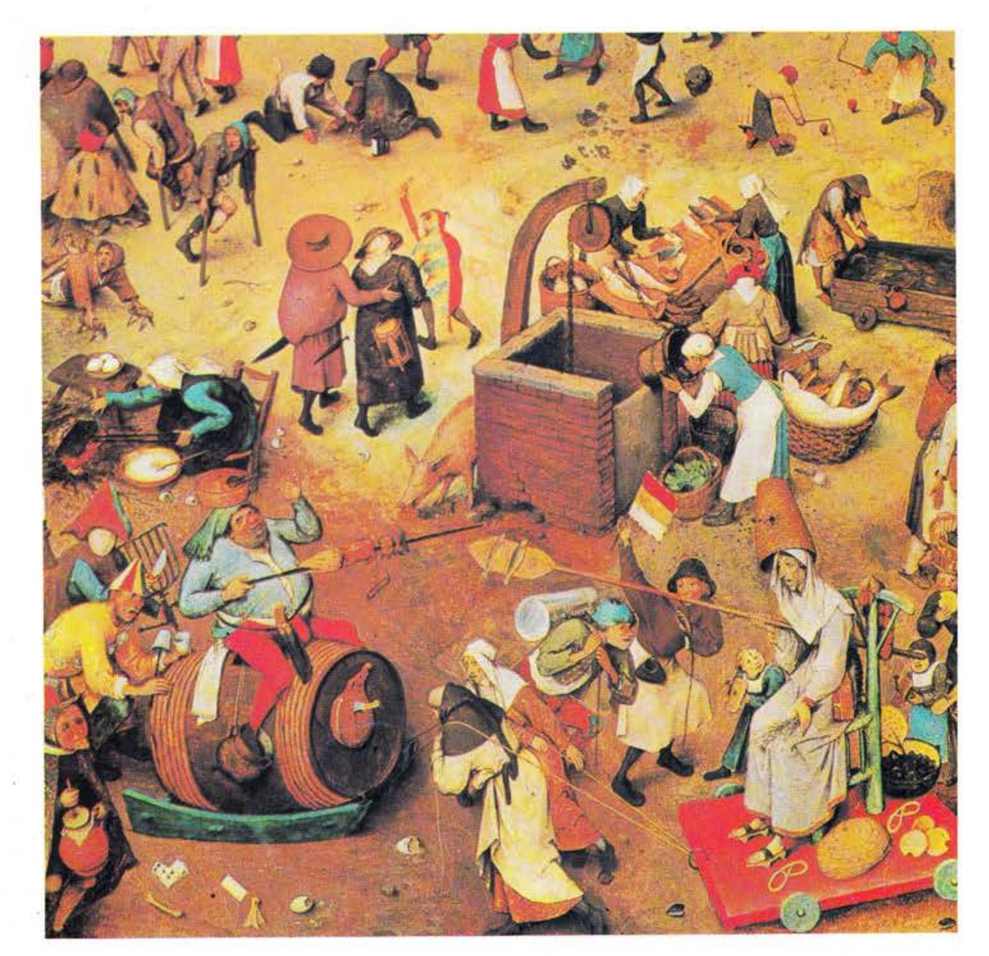

Le tableau constitue une véritable encyclopédie des jeux. Voici quelques exemples: quatre enfants en train de jouer à saute-mouton; un tout petit promené sur la chaise formée par les mains croisées des adultes; deux gamins se balançant sur un tonneau; les joueurs de cerceau qui l'un derrière l'autre donnent une impression de mouvement; le cheval de bois et la toupie; les jeux d'équilibre sur une poutre située presque au centre du tableau.



Le schéma montre bien que la confusion et le désordre des groupes d'enfants ne sont qu'apparents. Ils s'appuient en réalité sur les lignes de fuite d'une perspective rigoureuse, qui convergent en haut et à droite.



L'âne à l'école, *1556 - Dessin à la plume, 23,2 x 30,7 cm - Berlin, Kupferstichkabinett. Bruegel tourne en ridicule l'école de la tradition médiévale et ses méthodes démodées.*



Le combat de Carnaval et Carême *(détail), 1559 - Huile sur panneau, 118 x 164,5 cm - Vienne, Kunsthistorisches Museum.*
Ce détail représente la partie centrale du tableau. Ici aussi, l'auteur réussit à raconter une série d'épisodes et à décrire des attitudes très différentes sans rien ôter à l'unité de l'ensemble. Sur la grande place vue de haut, au milieu des gens qui sortent de chez eux, le gros Carnaval chevauche un tonneau à la rencontre de Carême coiffé d'une ruche et armé d'une pelle avec deux harengs, assis sur un petit chariot tiré par un moine et une religieuse.
Le contraste et la lutte entre l'opulence et la misère, la vie heureuse et la vie aride sont évidents.





LE TRIOMPHE DE LA MORT

1562/63 - Huile sur panneau, 117 x 162 cm
Madrid, Musée du Prado

Les tableaux de Bruegel sont un microcosme dans lequel se raconte une histoire en plusieurs épisodes. Chacun de ces épisodes s'articule à son tour en une série de motifs différents, de détails, de personnage dans le personnage, si bien que tous les tableaux de l'artiste ont besoin d'être regardés en allant du particulier au général. C'est à nous de reconstruire morceau par morceau l'ensemble fini de la mosaïque qu'il nous propose.
La tension dramatique du *Triomphe de la Mort* naît de l'accumulation impressionnante d'épisodes d'horreur et de mort. La scène est divisée en deux parties par un axe horizontal. Dans la partie supérieure, les gibets et les potences se découpent comme une végétation sinistre sur un paysage désolé et brûlé, lugubrement éclairé par la lumière du crépuscule et des incendies.
Dans la partie inférieure, des figures larvaires défilent de gauche à droite: un empereur cherchant en vain à empêcher un squelette de mettre la main sur son trésor, un cardinal empoigné par un autre squelette qui a déjà coiffé son chapeau, un guerrier décontenancé à côté d'une table de jeu de guingois sous laquelle se réfugie un bouffon, le tout sur le fond d'un grouillement inimaginable de corps mutilés, amassés, squelettiques, qui attendent d'être pris dans les filets de la mort et emportés sur sa charette. Il n'est pas difficile de retrouver dans cet extraordinaire défilé d'atrocités l'influence de Jérôme Bosch. Mais la vision de Bruegel est peut-être encore plus dramatique et bouleversante que celle de son prédécesseur car le monde de Bosch est celui de monstres imaginaires tandis que celui de Bruegel, terrifiant et cruel comme il est, reste malgré tout un monde humain, le reflet d'une humanité destinée à succomber.







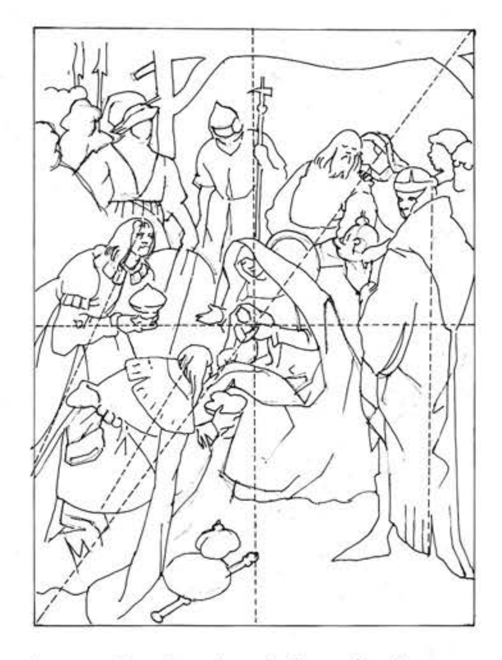
La mort triomphe sur la vie: chaque épisode et chaque détail sont faits pour confirmer la défaite de l'homme. Entre autres, en haut, un squelette empoigne une épée pour décapiter un homme agenouillé à ses pieds au milieu de gibets et d'instruments de supplice. La mort chevauche au milieu du tableau et agite sa faux au-dessus des humains qui la fuient en vain en se piétinant les uns les autres. Comme c'est souvent le cas dans les peintures de Bruegel, la figure principale est bien au centre du tableau, mais immergée, presque cachée, au milieu de la foule des autres personnages.



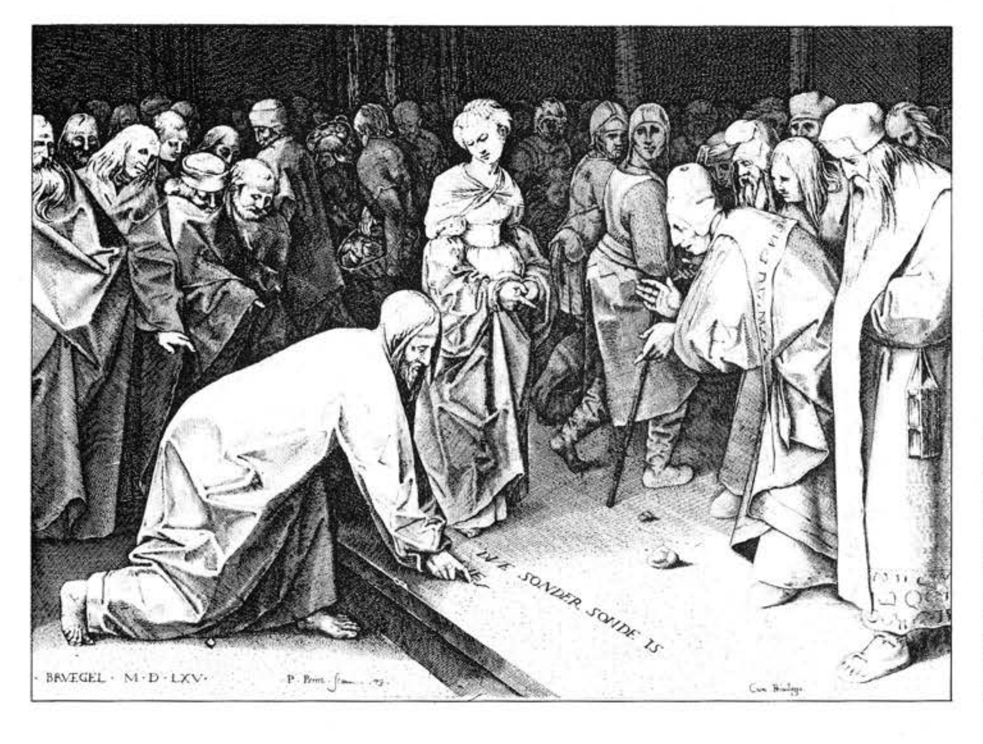
L'ADORATION DES MAGES

1564 - Huile sur panneau, 108 x 83 cm
Londres, National Gallery

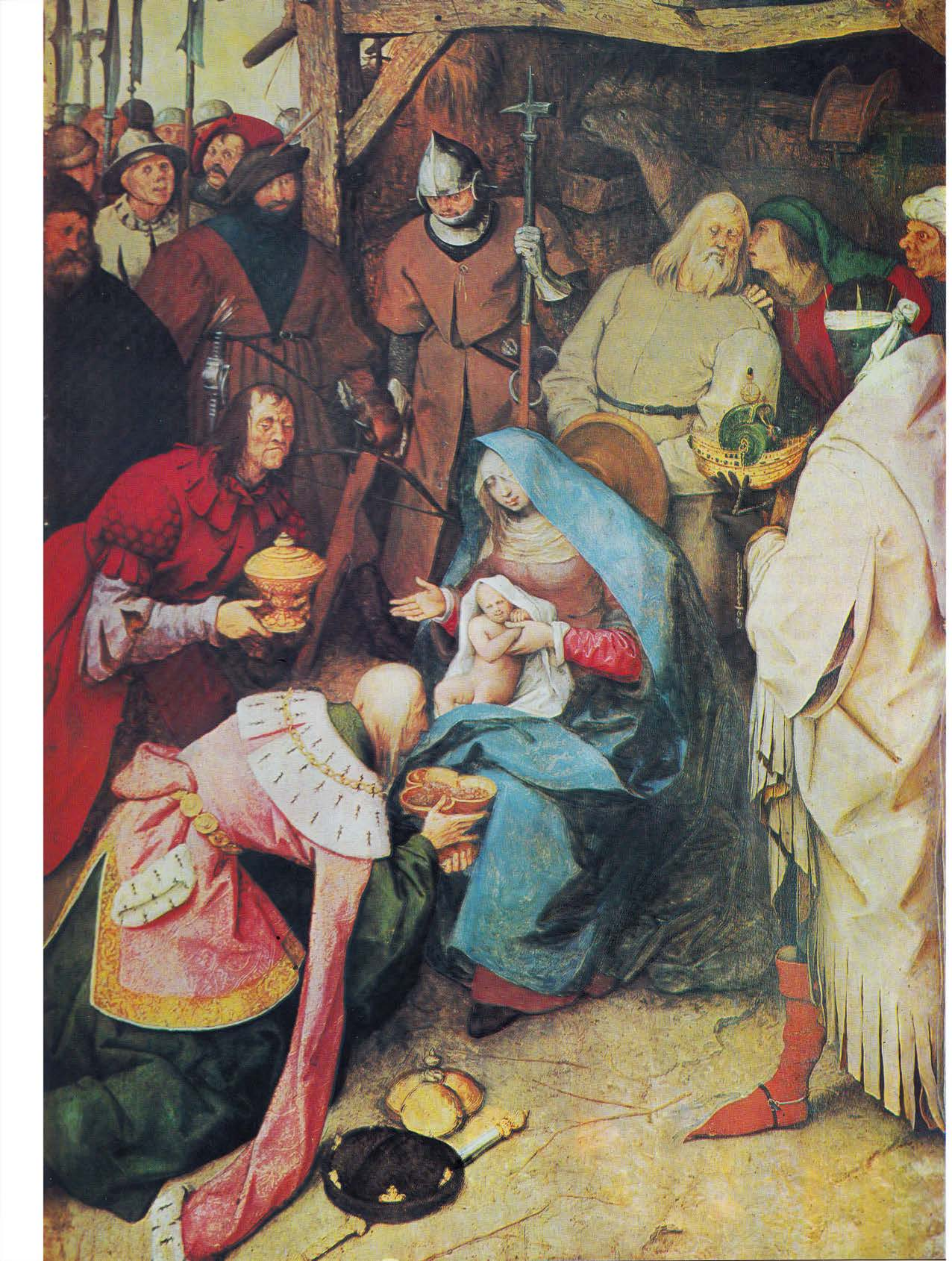
L'action (cette fois-ci, exceptionnellement basée sur une composition verticale) se déroule dans un espace clos et étroit, fermé au fond par le mur d'une cabane. Les personnages sont massés les uns à côté des autres, le regard curieux, dans une atmosphère de "mystère" villageois, qui n'ôte rien à l' émotion et à la participation religieuse.
La scène reprend les motifs de l'iconographie italienne (on peut y voir l'influence du Parmesan, du Corrège, de Sebastiano del Piombo et du Michel-Ange de la *Madone* de Bruges), réinterprétée par le regard humaniste de Bruegel.
D'un côté, l'hommage des puissants au Fils de Dieu, c'est - à - dire la représentation traditionnelle selon les Saintes Ecritures. La Madone, enveloppée dans un grand manteau (dont le bleu, seule teinte froide dans la symphonie des ocres, des roses et des marrons, constitue le noyau chromatique autour duquel tourne le tableau), est entourée des trois Rois Mages: le plus vieux est agenouillé en face d'elle, le second se penche pour adorer l'Enfant, le troisième, vêtu d'un riche manteau blanc à capuche pointue, est débout à droite. Tous trois sont déformés par une perspective aberrante, comme dans une photographie prise de près avec un grand-angle.
De l'autre, une représentation contemporaine et une participation plutôt polémique de l'auteur à la scène inscrite dans la réalité villageoise. Le regard hébété des soldats qui contemplent l'Enfant, l'homme qui susurre quelque chose à l'oreille de Joseph détournant l'attention de l'objet d'adoration, les visages émaciés, tout cela crée un climat qui n'a rien de sacré. La solennité de l'action est en quelque sorte rongée par cet étrange mélange de maladresse et de stupeur, de foi et d'ironie, comme si l'artiste regardait ses personnages d'un œil respectueux, certes, mais aussi et surtout amusé et complice.



La composition s'appuie sur la diagonale qui monte de gauche à droite, du roi à genoux à l'Enfant, puis à la Vierge et enfin à Joseph. Le schéma classique est interprété selon la manière de Bruegel qui choisit des types populaires et des couleurs chaudes sur lesquelles ressort le bleu du voile de la Madone.



Bruegel utilise la même perspective déformée que celle de L'adoration des Mages dans le panneau réalisé pour la gravure au burin du Christ et l'adultère (1565, 26,5 x 34,1 cm).
On est frappé ici par la luminosité qui irradie des personnages et plonge la scène dans une atmosphère particulièrement mystique avec son Christ blanc en train d'écrire dans la poussière la fameuse phrase: "Que celui d'entre vous qui n'a jamais péché jette la première pierre". La lumière qui émane de Jésus éclaire les visages et les corps des figures les plus proches, celui de l'adultère en particulier, tandis que la pénombre du centre enveloppe la foule des autres personnages.



LE PORTEMENT DE LA CROIX

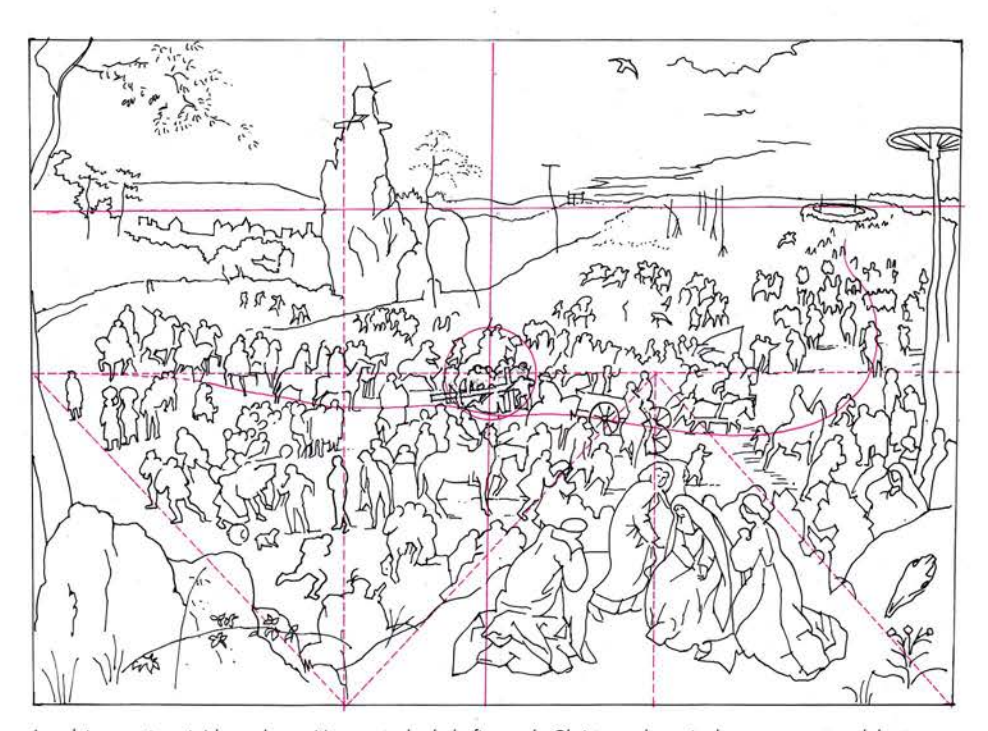
1564 - Huile sur panneau, 124 x 170 cm - Vienne, Kunsthistorisches Museum

Le thème biblique, celui qui donne le titre au tableau, est au centre de la scène (centre géométrique et centre de la composition), mais il est à demicaché par les ondulations d'un paysage extrêmement riche et raffiné et perdu parmi l'incroyable foule de personnages (plus de cinq cents) qui l'animent. Au point qu'il est difficile de repérer la figure de Jésus, agenouillé sous le poids de la croix, entouré d'hommes cherchant à l'aider et de soldats à cheval.

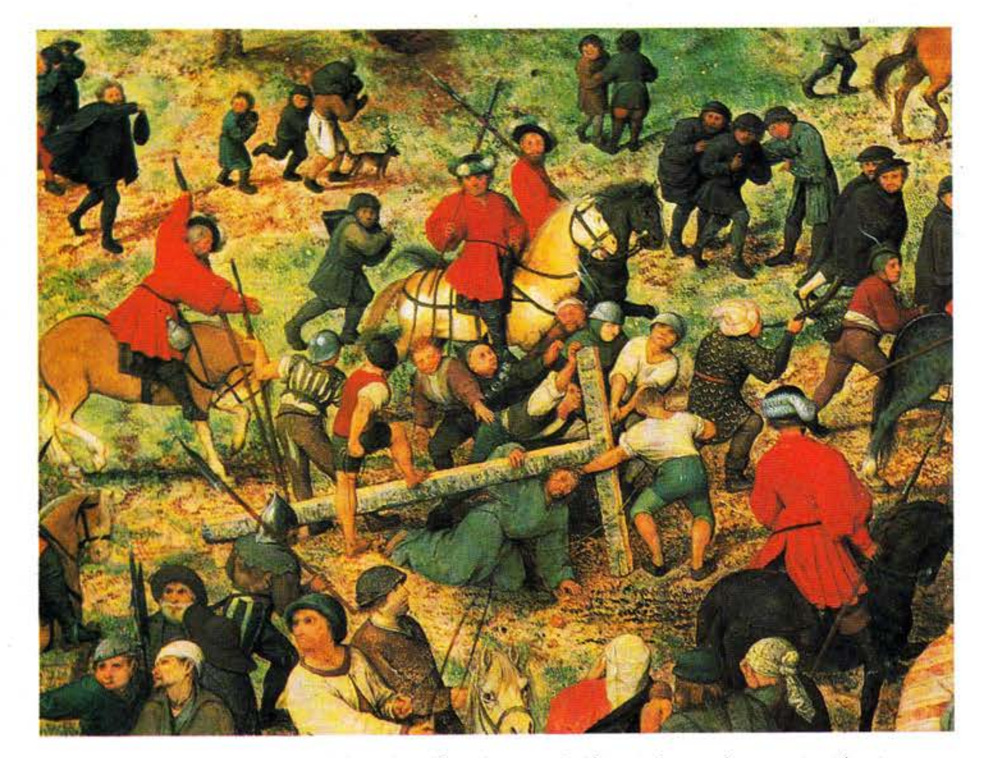
Cette façon d'inviter l'observateur à entrer dans la scène pour trouver ce qui l'intéresse, pour "arriver" jusqu'au sujet ou au thème du tableau, en s'ouvrant un chemin parmi les innombrables figures aux proportions décroissantes qui scandent l'espace en profondeur, est typique de l'art de Bruegel.

Quels sont les éléments qui frappent le plus dans cette grande composition? Malgré la confusion apparente et la foule de personnages, on remarque immédiatement - dimensions obligent- la Madone au regard douloureux entourée des saintes femmes et de saint Jean. Le groupe est situé à droite et au premier plan du tableau. Les formes des figures sont étrangement allongées dans un style gothique et maniériste à la fois. De l'autre côté, le volume d'un gros rocher leur sert de contrepoids. Le regard est ensuite attiré par l'étrange rocher vertical qui se trouve légérement à gauche de l'axe vertical de la composition, avec un moulin perché sur son sommet: il semble servir à attirer l'attention de l'observateur vers le cortège central. C'est à ses pieds, en effet, à mi-hauteur environ du panneau, que s'égrène la procession, ponctuée par les casaques rouges des soldats, qui conduit Jésus à son martyre.

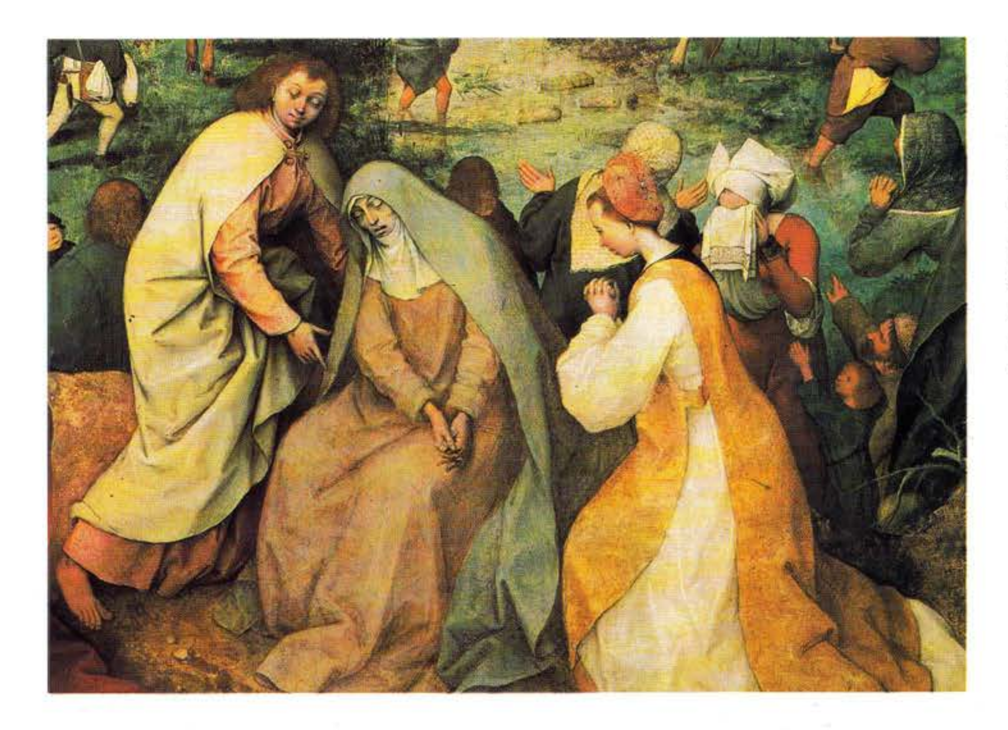
Le cortège longe deux scènes qui mobilisent particulièrement notre regard parce qu'elles attirent une petite foule de curieux: à gauche,



Le schéma met en évidence la position centrale de la figure du Christ sous la croix, le mouvement ondulant, tournant et ascendant du cortège qui traverse la scène de gauche à droite pour se terminer dans le cercle autour des croix à hauteur de l'horizon et, enfin, la structure pyramidale du groupe de la Vierge.



Selon la manière de Bruegel et sa philosophie, il faut découvrir le Christ caché sous la croix parmi les cinq cents personnnages de la scène, même s'il est placé exactement au centre de cette dernière.



Bruegel traite le groupe de la Madone entourée de saint Jean et des saintes femmes avec un soin particulier. Il le place au premier plan. Ses dimensions sont plus grandes que celles des autres et sa structure pyramidale lui donne de l'ampleur. L'association des couleurs est aussi particulièrement remarquable: le jaune des vêtements des femmes (contrastant avec le blanc et le rouge brique) s'accorde avec les tons atténués, ocre et bleu, de la robe et du voile de la Madone. On est frappé par ces mains nouées de désespoir et la douleur muette et tragique du visage de la Vierge.

Simon de Cyrène, retenu par son épouse, se dispute avec les soldats; à droite, les deux larrons sur la charrette sont réconfortés par des moines. Enfin, tout au fond, en haut du plateau, on aperçoit les croix plantées en terre encerclées par un fourmillement humain.
Ce cheminement vers la mort commence dès le premier plan où l'on aperçoit sur le bord un grand gibet sur lequel est perché un corbeau, tandis que les silhouettes noires de trois autres rapaces se découpent sur les nuages du ciel.
Bruegel fait entrer l'observateur dans le tableau en actualisant la scène. En même temps, et c'est une autre de ses caractéristiques, il oppose le rythme ample et la beauté sereine de ses paysages à l'agitation tragi-comique des petits humains qui les peuplent, permettant ainsi de porter un regard pessimiste, mais "distancié", sur la vie.

Le paysage a beau être envahi par une multitude de personnages, Bruegel n'en renonce pas pour autant à représenter la nature d'une façon exacte et détaillée. Le grand arbre qui occupe le coin du tableau en haut à gauche, le buisson d'épineux toujours à gauche en bas et le chardon sur la droite sont dessinés avec la précision d'un amoureux de la nature. Cette représentation de la nature a aussi une signification morale: la masse claire du bucrane qui se découpe sur le rocher derrière le chardon illustre le contraste entre le bien et le mal, la vie et la mort.









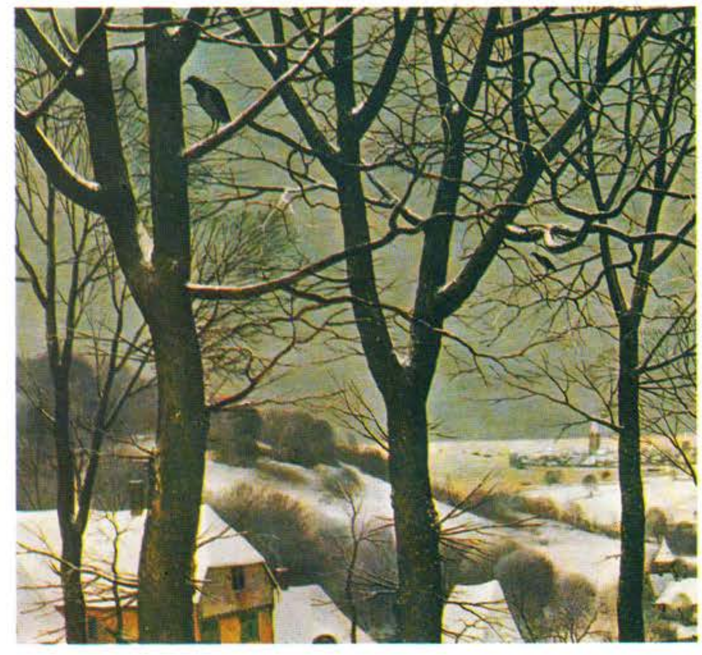
LES CHASSEURS DANS LA NEIGE

1565 - Huile sur panneau, 117 x 162 cm - Vienne, Kunsthistorisches Museum

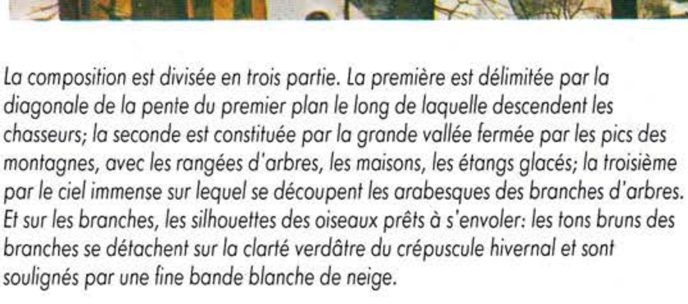
C'est une composition assez exceptionnelle dans la production de Bruegel par la sérénité de l'atmosphère qui en fait un des plus beaux paysages d'hiver de l'histoire de l'art.
Ce tableau fait partie de la série des mois. On ne sait s'il illustre précisément janvier ou février. Mais la question devient secondaire devant la beauté formelle de la composition, la courbe de son rythme qui épouse celle du terrain en pente vers les étangs animés par une petite foule de patineurs, les silhouettes fatiguées des chasseurs qui s'enfoncent dans la neige, la scansion savante des troncs verticaux qui coupent transversalement la scène.
On est d'ailleurs frappé par la profondeur de l'espace avec le paysage qui s'enfonce jusqu'aux sommets dans le lointain; mais aussi par l'atmosphère brumeuse du crépuscule hivernal. Et enfin par les arabesques des branches d'arbres avec leurs trois oiseaux perchés.
On entend le silence de ce paysage recouvert de neige car les bruits s'étouffent comme les couleurs: ici, les blancs, les gris, les noirs s'accordent avec les gris-vert des étangs glacés et les tons chauds des murs des maisons.
Si l'on pense à la personnalité de l'auteur, aux significations morales et symboliques qui sous-tendent chacune de ses œuvres, on ne peut éviter de se demander à quel moment de la vie pensait Bruegel en peignant ce tableau.
Car ce n'est pas seulement un moment particulier du rapport entre les hommes et la nature qu'il a voulu décrire, mais aussi une saison de l'existence, la dernière sans doute, celle de la vieillesse qui est pour l'artiste un moment de lassitude sereine, de ralenti paisible, de jouissance tranquille enfin conquise.



Dans le Massacre des innocents (1565/66 - Huile sur panneau, 111 x 160 cm - Vienne, Kunsthistorisches Museum), le paysage hivernal sert de cadre à la scène et la rend encore plus dramatique. On retrouve ici aussi, comme dans Les chasseurs dans la neige, le jeu des branches d'arbres qui dessinent sur le ciel et les toits enneigés des arabesques raffinées.







La composition est divisée en trois partie. La première est délimitée par la diagonale de la pente du premier plan le long de laquelle descendent les chasseurs; la seconde est constituée par la grande vallée fermée par les pics des montagnes, avec les rangées d'arbres, les maisons, les étangs glacés; la troisième par le ciel immense sur lequel se découpent les arabesques des branches d'arbres. Et sur les branches, les silhouettes des oiseaux prêts à s'envoler: les tons bruns des branches se détachent sur la clarté verdâtre du crépuscule hivernal et sont soulignés par une fine bande blanche de neige.

Certains accords de couleurs sont ici extrêmement raffinés: la juxtaposition des tons blancs des plateaux et des pics enneigés (1) et des vert-jaune ou des gris-vert de la chevelure des arbres et des étangs glacés (2); le contraste entre les silhouettes sombres des chasseurs (3) ou des chiens (4) et le manteau clair de la neige.

1



2



3



4



LA RENTREE DES TROUPEAUX

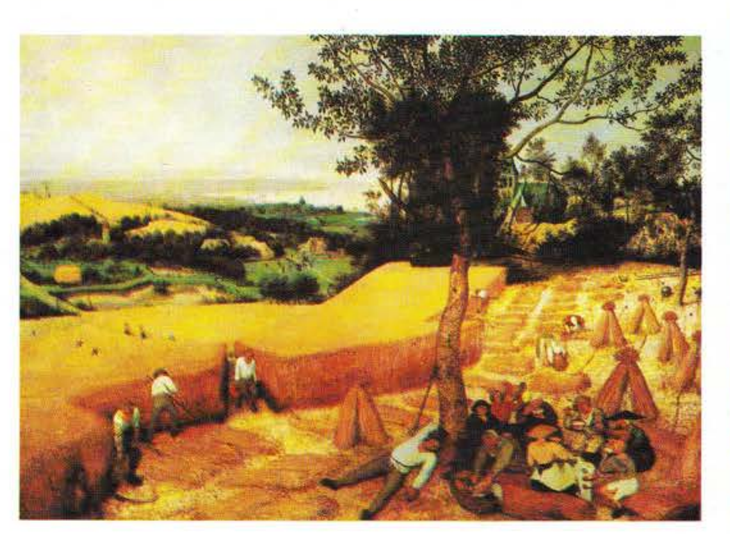
1565 - Huile sur panneau, 117 x 159 cm - Vienne, Kunsthistorisches Museum

La conception et le style de ce tableau rappellent ceux des *Chasseurs dans la neige*. Il représente sans doute le mois d'octobre ou de novembre. Il fait partie du même cycle que le précédent qui a pour thème la nature, mais dans son rapport avec l'homme, et l'homme dans son rapport avec la vie.

La série était très probablement conçue comme une illustration des douze mois de l'année ou peut-être de six mois couplés deux à deux. Dans les deux cas, mais particulièrement si la seconde hypothèse est la bonne, on voit que l'ensemble n'était pas seulement imaginé comme une description de la nature au fil des saisons, mais plutôt de la présence de l'homme dans le paysage, dans les bois, les champs, les collines, de son travail acharné, et finalement de sa solitude profonde quelle que soit la saison.

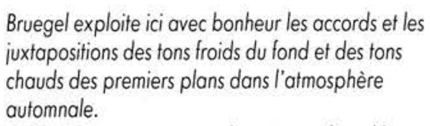
Contrairement à son habitude, Bruegel construit ici sa composition selon un rythme ascendant (de droite à gauche) qui semble se poursuivre au - delà du tableau, faisant participer ainsi le spectateur à l'action.

Les différents plans de l'espace sont en diagonale. La perspective des collines est interrompue par le ruban bleu du fleuve et fermée par les bleus et les gris de la tempête qui s'annonce dans le ciel automnal.



Le premier tableau de la série des Mois représente La fenaison *(en haut, 1565 - Huile sur panneau, 114 x 158 cm - Prague, Galerie Narodni) dans l'atmosphère limpide et joyeuse d'une journée ensoleillée. Remarquons le mouvement divergent des paysans portant les paniers à droite et des jeunes filles avec le râteau sur l'épaule à gauche.*

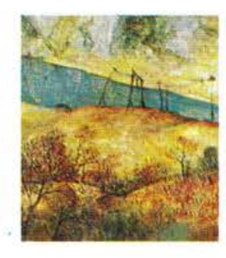
Le second tableau, La moisson *(1565 - Huile sur panneau, 118 x 163 cm - New York, Metropolitan Museum) représente les travaux de juillet-août ou d'août-septembre, avec la splendeur des blés dorés face au paysage lacustre et les deux moments de la moisson: celui du travail, et celui du repos convivial à l'ombre d'un arbre.*

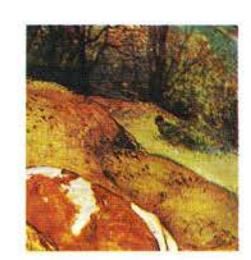


Bruegel exploite ici avec bonheur les accords et les juxtapositions des tons froids du fond et des tons chauds des premiers plans dans l'atmosphère automnale.

Le bleu des montagnes se découpe sur le ciel lumineux. Les rideaux d'arbres se teintent de tons ocre et terre brûlée, comme ceux des animaux. Le blanc taché de noir de l'une des bêtes ressort sur le tout.







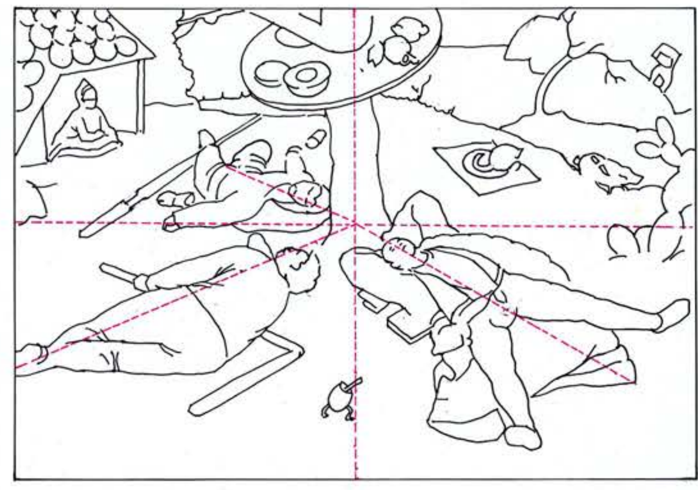




LE PAYS DE COCAGNE

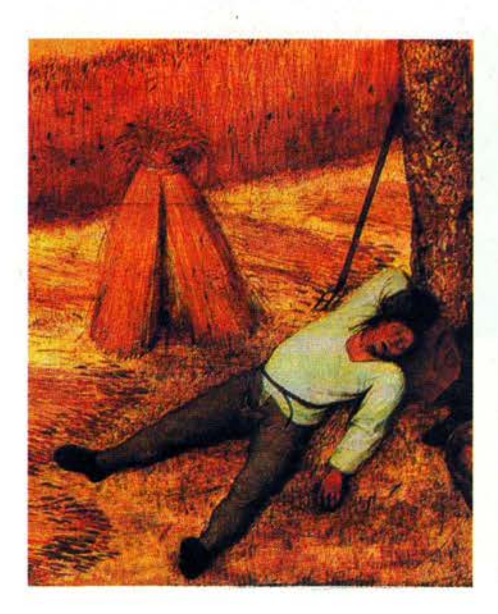
1567 - Huile sur panneau, 52 x 78 cm - Munich, Alte Pinakothek

Le tableau représente le "Luilekkerland" de la tradition flamande: le pays des gourmands et des goulus. On arrive dans ce pays de Cocagne en creusant un tunnel dans une montagne de foin d'où débouche un personnage à droite qui s'accroche à un arbre pour se dégager de son trou: dans le pays enchanté, il est attendu par une quantité de gâteaux ronds accrochés les uns aux autres pour former une sorte de cactus tandis qu'un cochon déjà cuit, le couteau dans le flanc, vient à sa rencontre. Un poulet rôti l'attend sur une nappe blanche. L'œuf, la cuillère enfilée, se dirige vers lui d'un bon pas. Dans ce pays merveilleux, les buissons sont en saucisses, et les maisons recouvertes de tartes. Sous la plate-forme circulaire du mât au centre de la scène, un paysan, un soldat et un clerc sont béatement étalés, dans un raccourci audacieux. Leur position en rayon autour du tronc semble diviser l'espace en dessous du mât - ou bien l'espace de la société? - en trois zones occupées par leurs corps allongés: le guerrier, son verre vide à côté de lui, a abandonné ses armes, le paysan sur le flanc, gras comme un dindon, écrase son outil, le clerc, le ventre à l'air, a refermé son livre.
Cette scène riche en détails et en motifs symboliques (il suffit de penser à la signification de l'œuf, symbole de la vie, mais aussi instrument de magie noire) va bien au-delà de sa lecture immédiate. Ce monde occupé par les trois "états", qui se le sont partagé et en jouissent extatiquement et paresseusement, est l'image d'un état de décadence qui semble préparer l'oppression et la dictature.



La composition avec les trois corps qui rayonnent autour du tronc est d'une très grande originalité. Elle semble aussi souligner la division de l'espace en trois "états" ou du moins trois conditions qui s'annulent ici dans le désir partagé de paresse.







La position du clerc, allongé le ventre en l'air, les mains derrière la tête, les jambes écartées, rappelle celle de l'un des paysans au repos du groupe de droite de La moisson. Mais leurs attitudes ont beau être semblables, leur différence est évidente: le premier se remet de son travail, l'autre jouit dans l'abandon et la paresse.



"L'œuvre de Bruegel que notre siècle, pour qui rien n'est plus difficile à expliquer, grâce à son double caractère d'incrédulité et d'ignorance, qualifierait simplement de fantaisies et de caprices, contient, ce me semble, une espèce de mystère... Or, je défie qu'on explique le capharnaüm diabolique et drolatique de Bruegel le Drôle autrement que par une espèce de grâce spéciale et satanique..."

Charles Baudelaire

LA DANSE DES PAYSANS

1568 - Huile sur panneau, 114 x 164 cm - Vienne, Kunsthistorisches Museum

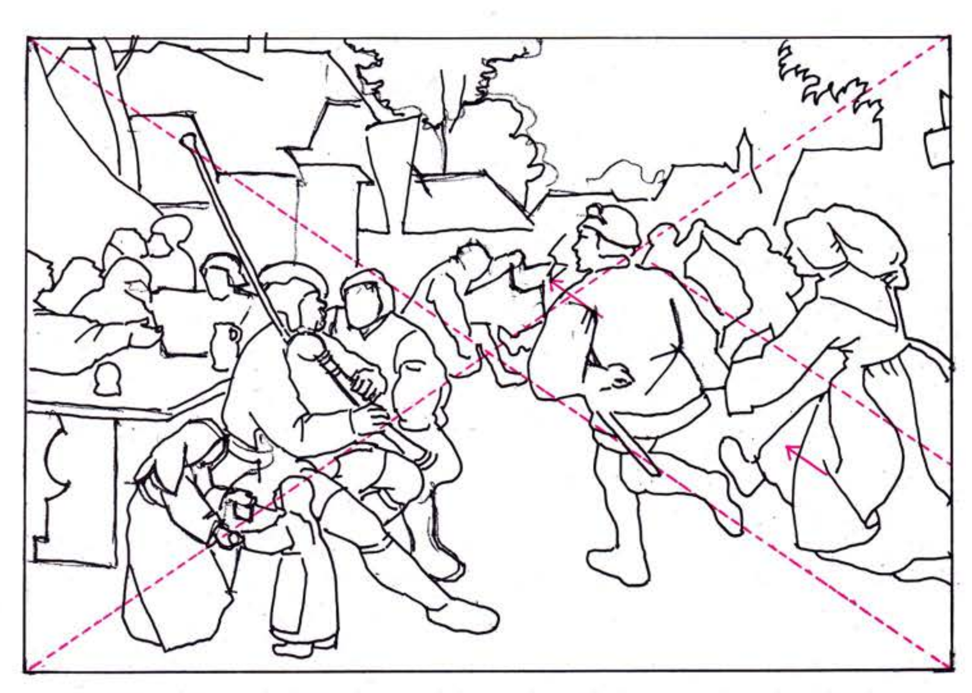
Le thème, la conception et les dimensions de ce tableau sont à rapprocher du *Repas de noces*, dont certains pensent qu'il fut conçu comme son pendant.

La scène est divisée en deux parties: d'un côté, la danse avec le pas énergique du couple qui entre au premier plan dans l'action en cours; de l'autre, le groupe constitué par le joueur de cornemuse et son admirateur, assis à une table où d'autres personnages discutent en buvant, avec en bas à droite la note tendre et vitaliste des deux enfants en train de s'essayer à la danse.

La composition se base - comme souvent chez Bruegel qui contrairement à la tradition archaïque part de la construction de l'ensemble et non du détail - sur les deux diagonales (les danseurs du premier plan s'appuient sur celle qui monte de droite à gauche, le groupe du musicien sur celle qui va dans l'autre direction).

Les couleurs sont intenses et radieuses: les blancs lumineux (surtout ceux des voiles féminins) et le rouge sombre de la veste du paysan au centre de la scène sont mis en valeur par les verts, les gris-vert et les ocres.

Les détails ressortent sur l'unité et l'équilibre de l'ensemble: chaque chose est vue avec une attention particulière et l'envie de la "faire voir", de l'expression des visages aux splendides natures mortes sur les tables et à l'architecture du fond. Cette variété inscrite dans une construction dynamique, close et unitaire permet à Bruegel, une fois de plus, de construire un espace "total", un microcosme où les événements et les personnages acquièrent une valeur universelle et deviennent symbole et expression de la vie. Mais la conception de l'unité de l'espace de Bruegel est différente de

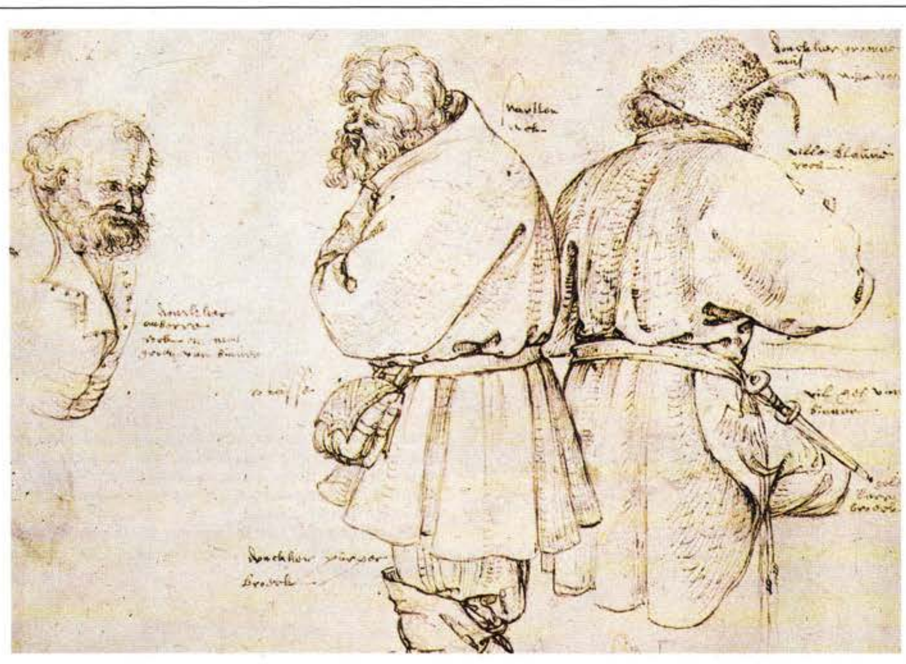


La composition est basée sur la diagonale qui guide l'entrée du couple du premier plan à droite dans la scène (remarquons la cuillère enfilée dans le chapeau de l'homme, symbole d'un monde toujours disponible aux plaisirs de la table). La diagonale opposée permet de situer musiciens et spectateurs et le superbe détail du couple de fillettes qui reprend le motif de la danse, en bas à gauche.



Jan Bruegel: Bal champêtre, 1623 - Huile sur toile, 130 x 266 cm - Madrid, Musée du Prado. Jan Bruegel, fils de Bruegel le Vieux, peignit comme lui une série de paysages remplis de personnages, à caractère décoratif, mais d'un goût réaliste et encore plus chargés que ceux de son père de significations symboliques et allégoriques.





Le soin des détails témoigne de l'amour du peintre pour la culture paysanne et villageoise qu'il connaît bien pour la fréquenter de près. Si ses compositions partent de l'ensemble et non du détail, il travaille cependant ce dernier avec minutie. Il étudie ses personnages en dessinant des figures caractéristiques, des costumes, des attitudes. Les esquisses sont complétées avec des indications de couleurs, comme on peut le voir ci-dessus.

celle des artistes de la Renaissance: chez les "classiques" italiens, l'universalité de la composition naît de l'équilibre et de l'harmonie de l'ensemble comme des détails, tandis que chez Bruegel elle est le résultat d'une série de contrastes et de dissonances, non seulement conceptuels, mais aussi figuratifs; les correspondances s'opposent et les contraires s'enchaînent, bousculant l'observateur, l'empêchant de ne voir dans les scènes paysannes que le pittoresque ou le truculent, l'invitant à entrer dans le tableau, mais en l'obligeant à garder devant cet univers autonome les distances avec soi-même.



Bruegel regarde tout ce qui l'entoure avec attention allant chercher le détail qui révèle la vie. Il le représente avec un soin respectueux: des feuilles de l'arbre à l'image de la Vierge affichée sur le tronc avec un bouquet de fleurs accroché en dessous.



L'atmosphère du village, la végétation, les arbres, les maisons, les églises et leur clocher ainsi que les gestes et les comportements paysans s'animent grâce au pinceau et à la palette de l'artiste d'une force vitale qui traverse le temps et le lieu.

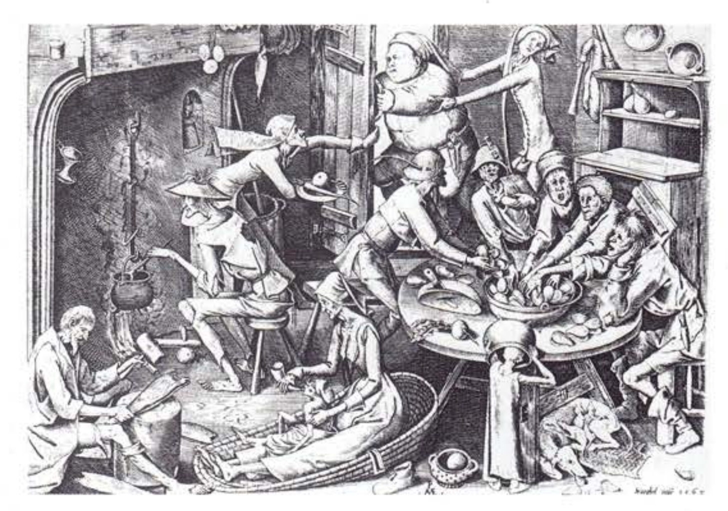




LE REPAS DE NOCES

1568 - Huile sur panneau, 114 x 163 cm - Vienne, Kunsthistorisches Museum

Karel van Mander, le biographe de Bruegel, raconte: "Avec un ami dénommé Frankert, Bruegel allait souvent chez les paysans lorsqu'il y avait une foire ou une cérémonie nuptiale. Les deux s'habillaient alors avec des habits de paysans et portaient des dons comme les autres, en se disant parents de la mariée ou du marié. Et là, Bruegel s'amusait à observer les paysans en train de manger, de boire, de danser, de sauter...".
Ce tableau, de même dimension que le précédent, fait dans le même esprit populaire et campagnard, est aussi basé sur le même type de composition. La diagonale traverse la scène du haut vers le bas, de gauche à droite. Il y a de nouveau deux figures au premier plan, deux hommes traversant la pièce en portant des assiettes remplies sur des planches posées sur des brancards, qui déterminent les proportions et la perspective.
La scène est remplie de mouvement, comme toujours. La figure de l'homme au béret rouge qui distribue les assiettes suffirait d'ailleurs à le suggérer. Dans cette agitation, on remarque les figures immobiles du joueur de cornemuse, de l'épouse satisfaite et de l'auteur en personne (qui n'est certes pas vêtu comme un paysan, malgré les dires de Van Mander, mais d'un habit sombre et élégant avec l'épée au flanc) auquel un moine fait la conversation.
La beauté des tons, des couleurs et la richesse des détails donnent à la scène une présence extraordinaire. La couleur dominante est ici le splendide jaune d'or du mur de paille du fond. Il est mis en valeur par la teinte sombre du drap derrière l'épouse, les ocres des vestes, les rouges des jaquettes et des bérets et les blancs que Bruegel distribue là où ils ponctuent le mieux l'harmonie chromatique de l'ensemble.





Les deux estampes illustrent deux aspects contraires du même thème: la pauvreté et la richesse, la pénurie et l'opulence. Dans la représentation de la Cuisine pauvre (en haut, 1563, gravure au burin, 22 x 29 cm), des personnages cadavériques se précipitent sur quelques légumes tandis qu'un obèse ouvre la porte et, dégoûté, s'apprête à fuir le spectacle.
Sans doute pour rejoindre la Cuisine riche (ci-dessus, 1563, gravure au burin, 22 x 29,2 cm) et partager l'orgie de ses congénères tandis qu'un mendiant efflanqué est brutalement mis à la porte.











Comme dans tous ses tableaux, Bruegel caractérise ses personnages jusque dans les moindres détails: les traits du visage, l'attitude, les vêtements. Prenons quelques exemples: l'expression attentive de l'époux en train de verser le vin, comme le veut la tradition; l'air rêveur du joueur de cornemuse qui attend de se remettre à jouer; l'enfant gourmand caché sous un chapeau trop grand pour lui, le profil du moine et du riche invité à ses côtés, Bruegel, très probablement, qui signe ainsi son tableau.

LA PARABOLE DES AVEUGLES

1568 - Tempera sur toile, 86 x 154 cm - Naples, Musée et Galeries Nationaux de Capodimonte

Des ténèbres et des éclairs du Moyen Age, de ses expériences de voyage en Italie, du spectacle éternel des vices et des vertus, du message des Saintes Ecritures, de ses nombreuses représentations de la vie de tous les jours, de l'histoire agitée et sanglante de son pays, Bruegel a appris la grande leçon de la vie et de la mort. Une leçon pessimiste dont cette œuvre, l'une de ses dernières, est l'expression désespérée. L'homme cherche en vain sa route à tâtons avant de tomber inexorablement et violemment dans les ténèbres qui l'habitent, ténèbres d'autant plus terribles qu'autour de lui la nature est sereine et invitante.
Lisons donc le récit de ces six hommes liés les uns aux autres par leurs mains ou leurs bâtons, qui avancent à l'aveuglette vers la fosse où leur chef de file est déjà tombé. Le second est en train de s'écraser sur lui, le troisième avance en flairant le danger, les autres, ignares, poursuivent hasardeusement leur chemin. D'où vient cette impression de fatalité qui envahit la scène? De l'impuissance terrible des personnages bien sûr, avec leurs orbites vides et terrifiantes, leur corps incertains toujours en déséquilibre, leurs expressions désespérées. Des couleurs, aussi, jouant sur les gris dans la composition en diagonale d'une procession qui descend inéluctablement vers la fosse. Enfin et surtout, de ce spectacle à la fois grotesque et cauchemardesque, pitoyable et repoussant, lointain et proche, subtilement menaçant et décidément culpabilisant, qui est celui donné par tout aveugle, matérialisation triste et tragique de l'impossibilité de connaître et, partant, de comprendre.
Ce message terriblement pessimiste, qui semble reconnaître l'échec final d'une vie consacrée à la recherche et à la connaissance, est l'aboutissement d'une pensée qui s'élabore au fil de son œuvre, du tragique à l'ironique. Une pensée de plus en plus amère, dans laquelle l'humain prévaut toujours sur le divin, révélant une conception moderniste de l'art qui fera de nombreux émules.

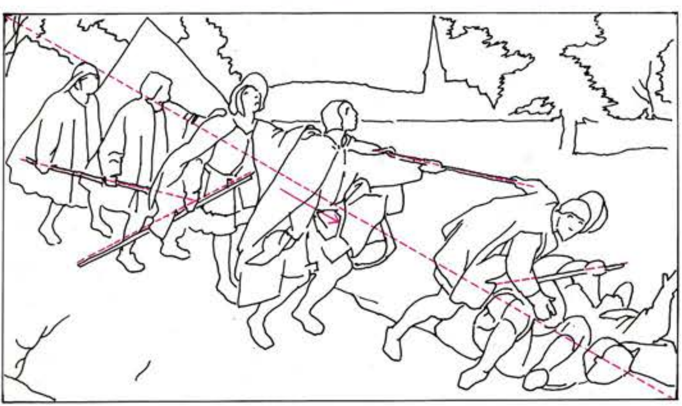


Dans les trois visages que nous prenons en exemple, on lit la volonté de l'auteur d'exprimer un drame encore plus profond, si possible, et plus terrible que celui de la cécité: celui du destin aveugle de l'homme. Les visages aux orbites creuses, aux bouches grimaçantes exhalant leur lamentation muette, les tons ocre, gris, blancs, sur le fond d'un paysage élégant et serein, rendent encore plus aigü le contraste entre la nature conçue comme vérité et l'homme conçu comme erreur.









Le schéma met en évidence la composition basée sur la diagonale qui descend de gauche à droite, liant et guidant le mouvement et la chute des personnages. Cette diagonale presque parfaitement rectiligne joue avec les formes géométriques des constructions du fond et les inclinaisons différentes des bâtons, créant une impression d'incertitude et de déséquilibre.

UN TEMOIN FEROCE DE L'AUTOMNE TRAGIQUE DU MOYEN AGE FLAMAND

Dans l'*Œuvre au noir*, le grand roman sur le XVIe siècle flamand, Marguerite Yourcenar ressuscite de sa plume puissante et visionnaire les années tragiques pendant lesquelles vécut Pieter Bruegel. Le roman se situe précisément de 1510 à 1570, années qui "ont vu s'accomplir un certain nombre d'événements qui nous concernent encore: la scission... de l'ancienne chrétienté du Moyen Age en deux parties..., la faillite de la Réforme devenue protestantisme..., l'échec parallèle du catholicisme..., les grandes explorations tournées de plus en plus en simple mise en coupe du monde, le bond en avant de l'économie capitaliste...". Un siècle terrible que le grand historien hollandais Jan Huizinga baptisa "l'automne du Moyen Age" pour exprimer en une formule synthétique la résistance tenace de l'ancien et la gestation lente et douloureuse du nouveau. L'ancien et le nouveau que l'on retrouve justement côte à côte dans l'œuvre de Pieter Bruegel, parfois en harmonie, parfois en contraste violent. Bruegel est bien l'héritier de Jérôme Bosch, mais "ce qui chez Bosch était une expression chaotique des troubles spirituels de son temps, des courants mystico-hérétiques, monde bien particulier d'hermaphrodites, d'hybridations hasardeuses de toutes sortes d'animaux et de végétaux, devient une horreur concrétisée et en un certain sens clarifiée, et donc un moyen efficace de représentation picturale" (Andreas Grote).

"Concrétisée et clarifiée" justement par la culture nouvelle, positive et humaniste de Bruegel qui regarde en face les horreurs et les misères du monde tout en les remettant dans le contexte de la Nature telle qu'elle est

BRUEGEL ET SON TEMPS

	SA VIE ET SON ŒUVRE	L'HISTOIRE	LES ARTS ET LA CULTURE
1525	Date probable de la naissance de Pieter Bruegel à Breda ou dans les environs	La Flandre est sous domination espagnole depuis 9 ans François Ier est battu par l'empereur Charles Quint à Pavie et emprisonné en Espagne; Milan et Gênes sous domination espagnole	Dans *De servo arbitrio*, Luther réaffirme la doctrine de la prédestination et attaque Erasme de Rotterdam P. L'Arétin: *La courtisane* P. Bembo: *Prosa della volgar lingua* A. Dürer: *Introduction sur la manière de mesurer*
1551	Il est inscrit sur les registres de la guilde de Saint Luc à Anvers	Henri II, roi depuis 1547, envoie une armée en Italie contre Charles Quint La flotte turque est repoussée par les Chevaliers de l'Ordre de Saint-Jean à Malte	Monseigneur G. della Casa commence à rédiger le *Galateo*, traité du savoir-vivre P. de Palestrina devient maître de chapelle au Vatican
1552	Voyage en France et en Italie où il séjourne à Naples, en Calabre et à Rome	Henri II envahit la Lorraine et occupe Metz, Verdun et Toul	P. de Ronsard: *Les Amours* C. Marot: *Premier recueil de poésie* Bronzino: *Christ dans les limbes*
1553	Il dessine la *Vue de Reggio de Calabre*	Marie Tudor, la Sanguinaire, devient reine d'Angleterre. Début de la restauration catholique	Mort de Rabelais E. Jodelle: *Cléopâtre captive*
1555	Retour à Anvers où il fréquente les milieux cultivés de la ville. Il fait surtout des dessins destinés à la gravure	Charles Quint renonce au gouvernement des Pays-Bas, de Milan et de Naples en faveur de son fils Philippe A Heidelberg, ligue des princes allemands protestants et catholiques pour empêcher que Philippe soit nommé Empereur de Saint-Empire Romain	Naissance de Malherbes Luiz Vas de Camões: *Philodème* Michel-Ange commence la *Piété Rondanini* Le Tintoret: *Suzanne et les vieillards*
1559	Il change de signature: Brueghel devient Bruegel pour des raisons inconnues. Il peint les *Proverbes Flamands*	Paix de Cateau-Cambrésis qui met fin à la guerre entre la France et les Habsbourg Mort d'Henri II de France. François II lui succède	Calvin fonde l'Académie à Genève et publie l'édition définitive de son *Institutio christianae religionis* à Bâle Le pape Paul IV fait publier le premier *Index des livres interdits*
1560	*Les jeux des enfants*	Conjuration huguenote d'Amboise pour soustraire le roi à l'influence des Guises Agitation protestante aux Pays-Bas	A. Palladio commence la villa Barbaro à Maser, près de Trévise, dont P. Veronese fera les fresques Mort de J. du Bellay
1562	Il commence le *Triomphe de la Mort*	Début des Guerres de religion entre catholiques et huguenots en France	Le Tintoret commence les toiles pour l'Ecole de Saint-Marc P. Veronese: *Les Noces de Cana* Philibert Delorme construit le palais des Tuileries Naissance de Lope de Vega

conçue par la Renaissance, une Nature qui est un espace, un récipient cosmique harmonieux, dépassant l'homme tout en l'intégrant à travers les saisons, les paysages marqués par sa présence et son travail.

A MI-CHEMIN ENTRE LE MOYEN AGE ET LA RENAISSANCE

L'ancien et le nouveau sont donc en lutte constante dans l'œuvre de Bruegel. Cela donne des œuvres sombres, tournées vers le passé et inspirées par Bosch, comme le *Triomphe de la Mort* (qui, selon le critique C. de Tolnay, est un mélange de la tradition italienne du triomphe de la mort et de la tradition nordique de la danse macabre), la *Chute des anges rebelles* (avec "l'archange Michel qui semble sorti du tympan roman d'Autun" selon P. Bianconi) ou la *Dulle Griet* (qui, toujours selon Bianconi, est une "anthologie grouillante d'inventions alchimiques et oniriques"). Des œuvres qui arborent les emblèmes sinistres de l'époque, les fourches patibulaires, les potences avec leur cadavres pendouillants, les estropiés et les gueux. Bref, les victimes du bain de sang perpétré par les armées du duc d'Albe dans les Flandres en révolte.

Par contre, les paysages avec des scènes bibliques ou profanes, tels que le *Suicide de Saul*, la *Fuite en Egypte* ou la *Tour de Babel* appartiennent à la nature humaniste de la Renaissance. Le premier nous montre un décor grandiose de rochers, de ravins et de sombres forêts de sapins, souvenirs des paysages alpins découverts pendant le retour d'Italie. Le dernier est, selon Dvorak, "une représentation

1563	Il épouse Mayken Coecke, la fille du graveur Van Aalst, son maître présumé. Il se transfère avec elle à Bruxelles. Il peint *La Tour de Babel*	Epidémie de peste dans toute l'Europe Fin du Concile de Trente, commencé en 1545	Mort d'E. de la Boétie Construction du palais de l'Escurial (B. de Toledo et J. de Herrera) J. Bassano: *L'adoration des Mages*
1564	Naissance de son premier fils, Pieter le Jeune, dit Bruegel d'Enfer. Il peint *L'adoration des Mages* et *Le portement de la croix*	La Paix de Troyes met fin à la guerre entre la France et l'Angleterre qui renonce à Calais Mort de Jean Calvin à Genève Les Espagnols aux Philippines, baptisées de ce nom en l'honneur du roi, Philippe II	Mort de Michel-Ange Naissance de Shakespeare Rabelais: le V[e] Livre (posthume)
1565	*Chasseurs dans la neige, Le retour du troupeau, La moisson, La fenaison, La journée sombre*	Elisabeth d'Angleterre, sur le trône depuis 1558, favorise l'immigration d'artisans des Pays-Bas fuyant la répression antiprotestante des Espagnols Ivan IV le Terrible réprime les Boyards dans le sang Les Portugais fondent Rio de Janeiro	Palladio construit San Giorgio Maggiore à Venise Norton et Sackville: *Gorboduc ou Ferrex et Porrex* Thomas Gresham fonde la Bourse de Londres
1566	Date de la seule gravure autographe connue: *La chasse au lapin sauvage*	Aux Pays-Bas, début de la révolte des Gueux contre l'Espagne Election de Pie V sur le trône papal Mort du sultan Soliman I[er] le Magnifique. Selim II lui succède. Les Turcs enlèvent l'île de Chio aux Génois	A. Caron: *Les massacres du triumvirat* Le Greco élève de Titien Vasari dirige la rénovation des retables de Santa Croce et de Santa Maria Novella à Florence Mort de J. Goujon
1567	*Le pays de Cocagne*	Deuxième guerre de Religion en France Révolte antiespagnole aux Pays-Bas: les Espagnols envoient le duc d'Albe qui la réprime férocement	Pie V élève saint Thomas au rang de Docteur de l'Eglise
1568	Naissance de son second fils, Jan dit de Velours, qui deviendra ami et collaborateur de Rubens. Il peint *La danse des paysans, Le repas de noces, La parabole des aveugles*	Le traité de Longjumeau met fin à la seconde guerre entre catholiques et huguenots Marie Stuart, reine d'Ecosse, emprisonnée par sa cousine Elisabeth d'Angleterre auprès de laquelle elle s'était réfugiée Guillaume d'Orange, chef des rebelles hollandais, fait alliance avec les princes protestants allemands contre l'Espagne	Vasari publie la seconde édition de ses *Vies des plus grands peintres...* Vignola commence la construction de l'Eglise de Jésus à Rome J. Bassano: *L'adoration des bergers*
1569	Il meurt le 5 septembre à Bruxelles. Il est enterré à Notre-Dame-de-la-Chapelle	Troisième guerre de religion en France Pie V nomme Cosme de Médicis grand-duc de Toscane Interdiction de l'installation d'industries textiles dans les colonies espagnoles	Le botaniste espagnol Nicolas Monardes publie la première description de la plante de tabac et d'autres plantes américaines

admirable...où vit certainement le souvenir romain, le Colisée...Vue du haut, cette monstrueuse cathédrale laïque...est entièrement habitée et semble fourmiller d'ouvriers au travail...".

La Nature et l'œuvre de l'homme s'harmonisent dans les *Mois*, le chef-d'œuvre de 1565, commandé par le riche mécène d'Anvers, Niclaes Jorgelinck, qui finira après diverses péripéties dans les collections des Habsbourg, réduit à cinq panneaux. Cinq scènes qui suffisent cependant à justifier la gloire que ce travail lui procura auprès des amateurs d'art de l'époque, dont le cardinal Granvelle, l'archiduc Ernest, gouverneur des Pays-Bas, le grand Rubens et le cardinal de Milan, Frédéric Borromée, qui fut le protecteur du second fils de Bruegel, Jan de Velours.

Au cardinal Granvelle, qui veut acheter de nouveaux Bruegel après avoir perdu ceux qu'il possédait pendant le sac de Malines en 1572, on répond d'ailleurs qu'"il faut les payer assez cher, après sa mort ils sont plus demandés qu'auparavant et on les évalue à 50, 100, 200 écus...".

BRUEGEL DES PAYSANS

Les *Mois* reprennent un thème populaire ancien, celui des Calendriers zodiacaux, qui en Flandres justement avait reçu avec *Les très riches heures du Duc de Berry* des frères Limbourg (1415 environ) sa consécration artistique et mondaine. Bruegel les réinterprète à travers la nouvelle conscience morale et laïque qui est la sienne. Il ne célèbre pas l'influence inéluctable et mystérieuse des astres sur l'homme, mais le rapport fécond de l'homme avec la terre qui le nourrit et récompense son travail. Une terre amie même pendant l'hiver, une terre qui abrite des villages aux toits pointus dominés par leurs cheminées fumantes, une terre et un ciel où les animaux nourrissent l'homme dans une symbiose amicale. Les paysans de Bruegel sont des créatures simples, un peu rustres peut-être, mais toujours regardées avec une sympathie sincère, qu'ils s'échinent au labeur, se vautrent sous le mât de cocagne, se déchaînent dans leurs danses ou célèbrent des noces sans apparât.

Le peintre se concentre sur les visages, les habits, les menus gestes de protagonistes anonymes, hommage sincère à une humanité mise en marge. Un choix dont on dirait aujourd'hui qu'il est "engagé" et qui était à l'époque audacieux et insolite car les scènes champêtres de Bruegel ne sont pas un simple instrument allégorique, une illustration de symboles ou de préceptes moraux (comme c'est encore le cas dans des œuvres de jeunesse telles que les *Proverbes Flamands*, *Les jeux des enfants* et dans ses gravures), mais possèdent une signification morale et artistique autonome, intrinsèque, et leurs protagonistes sont indubitablement érigés à la dignité de sujets.

LA MODERNITE DE BRUEGEL

Ce contenu nouveau s'appuie sur les qualités d'un grand peintre, d'un artiste cultivé et bien au courant de ce qui se fait chez lui et ailleurs, à commencer par les recherches italiennes sur la perspective. D'ailleurs la perspective et la mise en page du *Repas de noces* s'inspirent des *Noces de Cana* du Tintoret. Et la perspective déformée de l'*Adoration des Mages* (1564), qui ressemble à celle obtenue par une prise de vue rapprochée avec un grand-angle, révèle une sensibilité tout à fait maniériste. Une sensibilité qui mine de l'intérieur les certitudes morales, religieuses, existentielles en somme, des artistes de la seconde moitié du XVIe siècle italien, mais aussi celles de Bruegel qui montre là la modernité et la complexité de sa personnalité artistique. Au centre de cette incertitude, de ce malaise spirituel, la constatation de l'absence de Dieu, de l'état d'abandon de l'homme sur cette terre. *Le portement de la croix*, où il faut chercher longtemps le protagoniste de la scène, le Christ, perdu au milieu des hommes, est exemplaire en ce sens.

Au fond, c'est cette absence de Dieu qui voile souvent d'une animalité brutale les visages et les gestes de ses paysans, une rudesse obtuse qui fit dire à Van Mander que "rares sont les œuvres de sa main qui puissent se regarder sans rire...". Aujourd'hui, ce jugement nous semble faux ou superficiel car on y lit surtout le désespoir matériel et spirituel d'une catégorie sociale particulière et du genre humain en général. Mais la sensibilité de cette époque cruelle était bien différente de la nôtre. Elle était usée par les essaims de mendiants, d'invalides, de fous qui parcouraient villes et campagnes, en haillons et affamés.

Quant aux paysans, ils étaient prisonniers de leur ignorance et de leur pauvreté, méprisés par les gens des villes, la bourgeoisie naissante qui savait lire, écrire et faire ses comptes. Leurs rébellions - en Allemagne au temps de Dürer et de Grünewald, en Flandre au temps de Bruegel - furent réprimées avec une férocité incroyable. Les Gueux en révolte avaient un emblème: la queue de renard. Celle-là même que nous trouvons accrochée aux haillons des estropiés de l'un des tableaux les plus tragiques de Bruegel, *Les Mendiants!*

BRUEGEL DANS LES MUSEES

EN FRANCE

PARIS • Musée du Louvre

A L'ETRANGER

ANVERS • Koninklijk Museum; Museum Mayer van den Bergh
BERLIN • Staatliche Museen, Gemäldegalerie; Kupferstichkabinett
BRUXELLES • Musée Municipal; Musées Royaux des Beaux-Arts
COPENHAGUE • Statens Museum for Kunst
LONDRES • National Gallery; British Museum
MADRID • Musée du Prado
MUNICH • Alte Pinakothek
NAPLES • Musée et Galleries Nationaux de Capodimonte
NEW YORK • Metropolitan Museum
PRAGUE • Narodni Galerie
ROME • Galerie Doria Pamphili
ROTTERDAM • Museum Boymans van Beuningen
VIENNE • Kunsthistorisches Museum; Académie Albertine
WASHINGTON • National Gallery of Art

